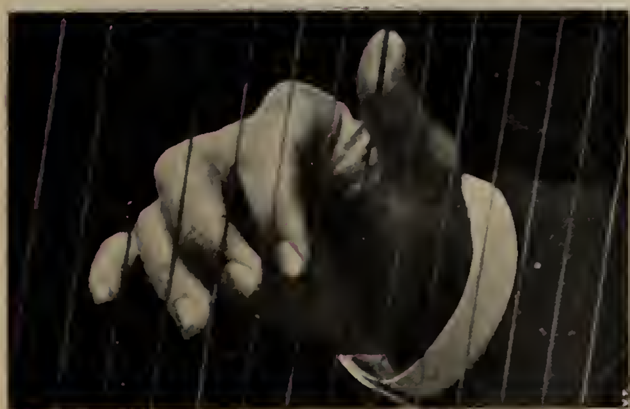


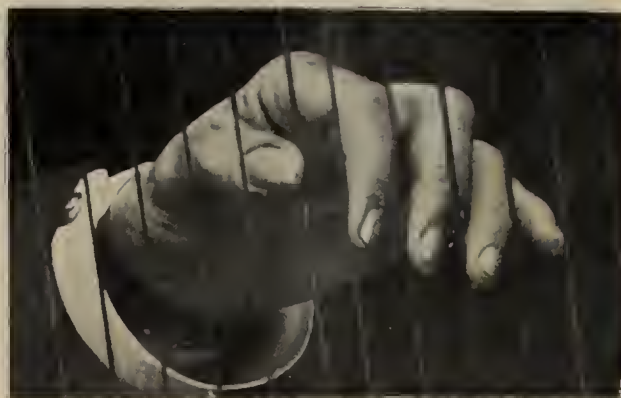
Posizione normale dell' arpista.

Lorenzi

POSIZIONE DELLE MANI



Mano destra



Mano sinistra

PREFAZIONE

Nell' intendimento di giovare a tutti coloro che si dedicano allo studio dell' Arpa, secondando i progressi che l' arte ha fatti da trent' anni a questa parte nella costruzione, nel meccanismo, nella composizione e nella esecuzione su questo poetico istrumento, al quale, pur troppo, l' arte musicale non dà il posto che meriterebbe non conoscendolo forse abbastanza, nè apprezzandolo convenientemente, mi accinsi di buon grado alla difficile opera di compilare il presente Metodo, visto che fino ad oggi mancava un *Metodo Italiano* che racchiudesse tutto ciò che riguarda l' insegnamento a forma delle moderne discipline.

Non pretendo che questo mio lavoro sia perfetto: ma certo è che mi è stato dettato da coscienza artistica e da lunga esperienza.

Ritenendo che per chiunque intraprenda lo studio dell' Arpa, sia indispensabile l' essere istruito completamente negli elementi musicali, mi limitai a trattare di ciò che riguarda esclusivamente l' istrumento. Reputando poi utile per gli allievi l' avere qualche cognizione storica sull' Arpa, ho raccolto le più importanti notizie sull' origine di questo istrumento, aggiungendovi qualche notizia biografica e bibliografica intorno alle diverse scuole.

È indubitato che per quante regole si possano dare intorno alla tecnica dell' istrumento, non solo questo, ma nessun Metodo può essere idoneo a formare un vero artista senza l' aiuto di un buon maestro.

G. Lorenzi

PRÉFACE

Dans l' intention d' être utile à tous ceux qui se dédient à l' étude de la Harpe, selon les progrès que l' art a faits depuis trente ans jusque à présent dans la construction, dans le mécanisme, dans la composition et dans l' exécution sur ce poétique instrument, auquel, malheureusement l' art de la musique ne donne pas la place qu' il mériterait, ne le connaissant peut être pas assez, ni l' appréciant convenablement, je me mis de bonne volonté à l' oeuvre difficile de compiler la présente Méthode, vu que jusqu' aujourd' hui faisait défaut une *Méthode Italienne* qui comprit tout ce qui regarde l' enseignement selon les règles modernes.

Je n' ai pas la prétention que mon ouvrage soit parfait; mais il est certain qu' il m' a été dicté par ma conscience artistique et par une longue expérience.

Je suis d' opinion que pour quiconque entreprend l' étude de la Harpe, il est indispensable d' être instruit complètement dans les éléments de la musique, je me suis limité à traiter ce qui concerne exclusivement l' instrument. Étant d' avis qu' il soit utile pour les élèves d' avoir quelques connaissances historiques sur la Harpe, j' ai recueilli les notices les plus importantes sur l' origine de cet instrument, en y ajoutant quelques remarques biographiques et bibliographiques sur les diverses écoles.

Il va sans dire que, pour n' importe quelles règles on puisse donner pour la partie technique de l' instrument, non seulement la présente, mais aucune méthode peut être apte à former un véritable artiste, sans l' aide d' un bon professeur.

G. Lorenzi

Parte Prima.

I.

CENNI STORICI SULL' ARPA.

L' Arpa, il più poetico degli strumenti, è certamente pervenuto a noi dalla più remota antichità. Varie sono le opinioni riguardo all' origine dell' Arpa: secondo Censorinus, grammatico latino del 3° Secolo, Apollo sarebbe stato il primo ad osservare l' effetto delle corde sonore facendo risuonare l' arco di Diana, e da lui sarebbe forse venuta l' invenzione del Monocordo, quindi l' idea degli strumenti congeneri. Secondo alcuni storici quali il Bonanni, il Lichtenthal, il De La Fage, il Fétis ecc., l' Arpa avrebbe avuto origine ai tempi dell' antica civiltà Egiziana; secondo altri la prima Arpa sarebbe stata quella di David; secondo le tradizioni di Marziano Cappella avrebbe avuto origine nei paesi settentrionali e particolarmente in Irlanda. Secondo Fétis (storia universale della musica) l' origine dell' Arpa rimonta a quattrocento anni avanti l' Era Cristiana. Si dice che l' Arpa fosse l' istrumento più in uso presso gli Egiziani, i quali la chiamavano *Tebouni.* Nelle antiche sculture Egiziane si trovano molte forme di Arpe: nel Museo del Louvre a Parigi e nel Museo Egiziano di Firenze esistono due Arpe egiziane. Gli Ebrei si servirono dell' Arpa, da essi chiamata *Kinnor*, per accompagnare i canti religiosi. — L' Arpa di David pare fosse più un Salterio che un' Arpa. Nelle scritture di Giuseppe Ebreo esso dice che tale strumento aveva dodici corde, che era portatile e che si suonava con ambe le mani. S. Girolamo invece la descrive in forma quadrata. Fra tanti sentimenti diversi fra loro, la più comune opinione si è che fosse simile alle Arpe esistenti nel Tempio ebraico chiamate *Nablium.* — I Latini chiamarono l' Arpa *Cynnira:* questa suoleva essere alta 5 piedi ed avere tre ordini di corde; in tutte 75, come asserisce Mersenne, e suonavasi colle mani da ambo le parti. Secondo il Bonanni, l' Arpa dovrebbe la sua origine ai popoli della Misia inferiore, la di cui capitale chiamavasi Arpi. I Francesi la chiamarono *Lira.* Adrien De La Fage dice che l' Arpa fu in uso presso i Romani, che da loro passasse ai popoli Nordici e divenisse così in Scozia, in Irlanda e nel Paese di Galles l' istrumento prediletto dei Bardi. Enrico VIII volle che l' Arpa fosse posta nello stemma Irlandese, e vi è tuttora. Nel Paese di Galles anche oggi l' Arpa è tenuta come un istrumento nazionale e vien dato il titolo di Menestrello (Peenced Gwalia) a quell' Arpista che pei suoi talenti maggiormente onora l' arte e la patria sua. — Nulla di positivo abbiamo dunque intorno alle prime Arpe, se non che, sebbene di forme diverse, erano tutte senza pedali ed avevano ciascuna fra le dodici e le ventidue corde di budella di gatto.

Molti tentativi sono stati fatti prima del 1700 per migliorare tale istrumento: uno dei passi più importanti però fu quello della invenzione della pedaliera, avvenuta nel 1720 a Donauwerth in Germania per opera di N. Hohbrucker, abile artista del suo tempo. Prima di questa invenzione sull' Arpa non si poteva suonare che in un solo tono, in quello cioè in cui era accordata, senza poter modulare; colla pedaliera invece si poteva suonare in *Fa*, tono in cui

Première partie.

I.

NOTICES HISTORIQUES SUR LA HARPE.

La Harpe, le plus poétique des instruments, est certainement arrivée jusqu' à nous depuis l' époque la plus reculée. Les opinions concernant l' origine de la Harpe sont variées: selon Censorinus, grammairien latin du III. siècle, Apollon aurait été le premier à observer l' effet des cordes sonores, en faisant vibrer l' arc de Diane, et ce serait de lui, peut être, venue l' invention du Monocorde; ensuite l' idée des instruments congénères. Selon quelques historiens tels que Bonanni, Lichtenthal, De La Fage, Fétis etc, la Harpe aurait eu son origine à l' époque de l' ancienne civilisation Égyptienne; selon d' autres la première Harpe aurait été celle de David; suivant les traditions de Marziano Cappella, elle aurait eu son origine dans les pays du nord et particulièrement en Irlande.

Selon Fétis (Histoire universelle de la Musique) l' origine de la Harpe vient depuis quatre cents ans avant Jésus Christ. On dit que la Harpe fût l' instrument le plus en usage chez les Égyptiens, qui l' appelaient *Tebouni.* Dans les anciennes sculptures Égyptiennes on trouve beaucoup d' images de Harpes: dans le Musée du Louvre à Paris et dans le Musée Egyptien de Florence, il y a deux Harpes égyptiennes. Les Israëlites se servirent de la Harpe qu' ils nommaient *Kinnor* pour accompagner les chants religieux. — La Harpe de David, il semble que c' était plus un Psalterium qu' une Harpe.

Dans les écritures de Joseph fils de Jacob il dit que cet instrument avait douze cordes, il était transportable, et qu' on jouait des deux mains. Par contre S[t] Jérôme la décrit de forme carrée. Entre tant d' avis divers entre eux, l' avis le plus commun c' est, qu' elle fût semblable aux Harpes existantes dans le Temple Israëlite appelées *Nablium.*

Les latins nommèrent la Harpe *Cynnira:* celle-ci était habituellement haute de 5 pieds et elle avait trois ordres de cordes; en tout 75, ainsi que dit Mersenne, et on la jouait avec les mains des deux côtés. Selon Bonanni la Harpe devrait son origine aux peuples de la Mésie inférieure, dont la capitale s' appellait Arpi. Les Français la nommèrent *Lyre.* Adrien de La Fage dit que la Harpe était en usage chez les Romains, qu' après eux elle fut en usage aux peuples du Nord et elle devînt ainsi en Écosse, en Irlande et dans le Pays de Galles l' instrument bien-aimé des Bardes.

Henri VIII voulut que la Harpe fût placée sur le blason Irlandais et elle y est même à présent. Dans le Pays de Galles, aussi à présent la Harpe est tenue comme un instrument national, et l' on donne le titre de Ménestrel *(Peenced Gwalia)* à l' Hàrpiste qui par son talent honore le plus l' art et sa patrie.

Nous n' avons donc rien de positif sur les premières Harpes si non que, quoique de formes diverses, elles étaient toutes sans pédales et elles avaient chacune dans les douze aux vingt-deux cordes en boyaux de chat.

Beaucoup de tentatives ont été faites avant le XVIII siècle pour améliorer cet instrument: toutefois un avance-

era accordata quell' Arpa; in *Do*, in *Sol*, in *Re*, in *La*, in *Mi* ecc.; i pedali di essa non erano che cinque: il primo dava il *Do* ♯, il secondo il *Re* ♯, il terzo il *Fa* ♯, il quarto il *Sol* ♯, il quinto il *Si* ♮. Gli Arpisti di quell' epoca però ne fecero poco conto.

Verso il 1740, Naderman inventò a Parigi un meccanismo per l' Arpa, detto a nottolini (crochets), che ebbe vita per molti anni e del quale fecero uso alcuni celebri arpisti di quell' epoca, come: Krompholtz, Naderman Francesco (figlio) ecc. — Cousineau pure fabbricò a Parigi di simili Arpe a nottolini. — Questi nottolini, che agivano per mezzo dei pedali loro corrispondenti, erano fermati nel modiglione, e tirando il pedale portavano la corda verso il modiglione stesso facendola in tal guisa alzare di un mezzo tono. L' estensione di dette Arpe era di cinque ottave: quattro o cinque corde della prima ottava bassa erano di seta fasciata d' alchime, le altre di budella di montone. Tali Arpe erano ordinariamente accordate in *Mi* ♭, quindi si poteva suonare progressivamente fino in *Mi magg.* Si usava pure d' accordarle in *La* ♭ secondo faceva più comodo per modulare senza la soverchia necessità delle note d' imprestito.

L' Arpa però ebbe un' importanza maggiore verso il 1786, quando Sebastiano Erard inventò a Parigi il meccanismo a rotelle (fourchettes). Queste rotelle, che come i nottolini antichi agiscono per mezzo di sette tiranti esistenti nella colonna ed alla di cui estremità inferiore sono attaccati i pedali, aumentano mezzo tono alla corda, ossia a tutte le ottave della stessa nota, girando e comprimendo la corda stessa fra due alberini. — Il sistema era certamente migliore, più pronto e più esatto di quello a nottolini, ma la modulazione era sempre ristretta come prima e bisognava ricorrere tuttavia alle note d' imprestito, ossia a spostare, volendo suonare in toni diversi da quelli che poteva consentire quel meccanismo, che non fu conosciuto se non nel 1796, e ciò perchè molti partitanti delle Arpe di Naderman fecero guerra a Erard, il quale però non si stancò di fare nuovi e severi studi pel progresso di quell' istrumento che per lui ebbe nuova vita; e nel 1808, recatosi egli a Londra, dove aveva già fondata un' altra fabbrica, fece nuovi studi e nuovi tentativi dai quali risultò un successo completo in quanto che nel 1811 egli fu in grado di presentare al pubblico la sua Arpa a doppio movimento, colla quale si può suonare in tutti i toni. Questa invenzione animò l' istrumento in sommo grado e diedegli un' importanza del tutto nuova. — L' Arpa da esso inventata prima, detta a semplice meccanismo, si estendeva 6 ottave circa; quella a doppio movimento si estende sei ottave: come quella semplice ha le prime otto corde di seta fasciata d' alchime e le altre di budello, come quella comunica i mezzi toni alle corde per mezzo dei pedali corrispondenti, i tiranti dei quali passando dalla colonna fanno girare le rotelle; l' importantissima innovazione consiste però nell' avere quest' ultimo modello, detto oggi dell' Impero, due file di rotelle, una pel ♮, l' altra pel ♯; allo stesso oggetto ha quindi due incavi nello zoccolo per fermare i pedali sia al primo, sia al secondo: stabilito così il tono di *Do* ♭ come tono naturale dell' Arpa ogni corda può essere ♭, ♮, o ♯.

L' Arpa ha subito un altro miglioramento assai notevole per opera sempre della rinomata casa Erard che ormai è riconosciuta per la prima e dalla quale sortono strumenti della più alta perfezione. Il miglioramento in discorso è un nuovo modello d' Arpa, detto alla Gotica per gli ornamenti che vi sono di tal genere: più grande del precedente, questo nuovo modello ebbe vita nel 1842. L' estensione dell' Arpa Gotica (gran formato) sia della fabbrica di Londra, sia di quella di Parigi, è di sei ottave e tre corde; essendo maggiore la distanza fra una corda e l' al-

ment des plus importants fut celui de l' invention des pédales qui arriva en 1720 à Donauwerth en Allemagne, par N. Hohbrucker, habile harpiste de son époque. Avant de cette invention on ne pouvait jouer sur la Harpe qu' en un seul ton, c' est-à-dire sur celui qu' elle était accordée, sans pouvoir moduler, tandis qu' avec les pédales on pouvait jouer en *Fa*, ton avec lequel cette Harpe était accordée; en *Do*, en *Sol*, en *Ré*, en *La*, en *Mi* etc; ses pédales n' étaient que cinq: la première donnait le *Do* ♯, la seconde le *Ré* ♯, la treisième le *Fa* ♯, la quatrième le *Sol* ♯, la cinquième le *Si* ♮.

Toutefois les Harpistes de cette époque-là y firent peu d' attention.

Environ l' année 1740 Naderman inventa à Paris un mécanisme pour la Harpe, dit à *crochets* qui vécut pour beaucoup d' années et dont firent usage quelques célèbres harpistes de cette époque-là ainsi que: Krompholtz, François Naderman (fils) etc. — Cousineau aussi construisit à Paris de semblables Harpes à crochets. — Ces crochets, qui agissaient moyennant leurs pédales correspondantes, étaient arrêtés dans le modillon, et tirant la pédale portaient la corde vers le modillon même en la faisant de cette façon hausser d' un demi-ton. L' étendue des susdites Harpes était de cinq octaves: quatre ou cinq cordes de la première octave basse étaient de soie recouvertes d' alchyme, les autres d' intestins de mouton.

Ces Harpes étaient ordinairement accordées en *Mi* ♭, par conséquent on pouvait jouer progressivement jusqu' en *Mi majeur*. On avait aussi l' habitude de les accorder en *La* ♭ comme c' était plus commode pour moduler sans la nécessité excessive des notes d' emprunt.

Pourtant la Harpe eut une importance plus grande vers 1786, lorsque Sébastien Érard inventa à Paris le mécanisme à *fourchettes*. Ces fourchettes, lesquelles ainsi que les crochets anciens agissent au moyen de sept tirants qui existent dans la colonne et à son extrémité inférieure sont attachées les pédales, elles augmentent d' un demi-ton la corde, c' est-à-dire à toutes les octaves de la même note, en tournant et en comprimant la corde même entre deux petits arbres. — Le système était certainement meilleur, plus prompt et plus exact que celui à crochets mais la modulation était toujours gênée comme auparavant et il fallait néanmoins recourir aux notes d' emprunt, c' est-à-dire à déplacer, en voulant jouer en de tons divers de ceux que pouvait consentir ce mécanisme-là qui ne fut connu qu' en 1796, et cela parce que beaucoup de partisans des Harpes de Naderman firent la guerre à Érard, qui pourtant ne se fatigua pas de faire de nouvelles et sévères études pour le progrès de cet instrument qui pour lui eut une vie nouvelle; et en 1808, il alla à Londres où il avait déjà fondé une autre fabrique, il fit de nouvelles études et de nouvelles tentatives des quelles résulta un succès complet de manière qu' en 1811, il put présenter au public sa Harpe à double mouvement, avec laquelle on peut jouer dans tous les tons.

Cette invention anima l' instrument au suprême dégré et lui donna une importance tout à fait nouvelle. La Harpe qu' il avait inventée d' abord, dite à simple mécanisme avait une extension de 6 octaves environ; celle à double mouvement s' étend de 6 octaves; comme celle simple aux premières huit cordes de soie recouverte d' alchyme et les autres en boyaux, ainsi que celle-là communique les demitons aux cordes moyennant les pédales correspondantes, les tirants desquelles passant par la colonne font tourner les fourchettes; l' innovation très importante consiste cependant que, ce dernier modèle, dit à présent de l' Empire, a deux rangs de fourchettes, un pour le ♮, l' autre pour le ♯; au même objet elle a par conséquent deux concavités dans le socle pour arrêter les pédales soit à la première soit à la

tra e per conseguenza più largo il corpo sonoro e più grande tutto l'insieme, avendo cinque corde d'acciaio fasciate nei bassi, cinque di seta con anima d'acciaio, ugualmente fasciate, e le altre tutte di budello, ha una voce assai più robusta delle altre, senza difettare per altro della dolcezza di quelle. La costruzione in generale, e specialmente la parte meccanica, è assai più solida, quindi meno suscettibile a guastarsi. Queste Arpe, ornate di dorature nella colonna e specialmente nel capitello, sono ricche, semplici ed eleganti nello stesso tempo. Altri fabbricanti di Parigi come Challiot, Domeney, Erat, Serquet, Grojeand, ecc., diedero alla luce delle Arpe, sebbene inferiori a quelle d'Erard, pure assai buone e meritevoli di menzione. Challiot si distinse specialmente in certe Arpe di piccolo formato e a doppio movimento, secondo il sistema Erard, ormai usato da tutti, di solida costruzione, di forma elegante e di utilità pei giovani principianti. In Napoli pure ha esistito un tempo una fabbrica d'Arpe, ma di assai minore importanza.

La casa Erard ha oggi ridotto quasi esclusivamente la costruzione delle Arpe nella fabbrica di Parigi ed ha diviso le Arpe gotiche (unico formato che si fabbrichi presentemente) in due categorie; l'una quella a 46 corde già descritta, l'altra a 47 corde, alla quale è aggiunta una corda negli acuti, è stato cambiato in acciaio e seta il 2.° *Fa* basso che prima era di budello, e le dimensioni tutte sono proporzionatamente più grandi. È questo il gran formato da concerto. Una terza categoria speciale si distingue unicamente per la ricchezza degli ornamenti e per la diversità dello stile nella forma della colonna, del capitello e del modiglione. È spiacevole però di dover constatare una recente innovazione introdotta in questi istrumenti già sì perfetti: quella cioè della soppressione del pedale degli sportelli *(soupapes)* e per conseguenza delle *soupapes* stesse, rimanendo così impossibile di chiudere quelle aperture, con danno della esecuzione, venendo in tal guisa a mancare certi effetti artistici, forse da pochi conosciuti; con danno materiale dell'istrumento, poichè la polvere non ha più ostacoli al passaggio; con danno dell'estetica, poichè quelle aperture senza sportelli non hanno niente di bello nè di artistico. Se fosse stato vivente Sebastiano Erard, oso ritenere che ciò non sarebbe avvenuto: poichè se egli, artista com'era, stimava *utili* le *soupapes* nelle Arpe piccole, e nonostante che l'effetto non fosse pure di sommo rilievo, nelle Arpe grandi d'oggi lo stimerebbe indispensabile essendo maggiore la sonorità e quindi maggiore la necessità di ottenere lo smorzo per evitare la continuazione dei suoni fra una modulazione e l'altra, fra una frase e l'altra, ciò che oggi non può effettuarsi che smorzando i bassi colla mano sinistra, effetto che non corrisponde sempre nè precisamente allo scopo, mentre impedisce e rende difficile alla mano stessa di poter prestarsi a qualche altro passo richiesto dalla composizione. Altrimenti è d'uopo contentarsi dell'effetto che può ritrarre un Pianista suonando sempre col pedale del forte. — Sebastiano Erard avrebbe certo trovato il mezzo di perfezionare l'effetto delle *soupapes*, ma non le avrebbe mai soppresse. —

II.

DESCRIZIONE DELL'ISTRUMENTO.

La scala dell'Arpa, di qualunque epoca e forma, salvo un unico tentativo che non ebbe vita nè importanza, è stata sempre diatonica. Fino dalla prima invenzione della pedaliera, venne assegnato ai pedali l'ufficio di formare i mezzi

seconde: le ton étant établi ainsi en *Do* ♭ comme ton naturel de la Harpe chaque corde peut être ♭, ♮, ou ♯.

La Harpe a eu une antre amélioration bien notable toujours de l'invention de la maison Érard si renommée, qui déshormais est reconnue pour la première et de laquelle sortent des instruments de la plus haute perfection. L'amélioration dont on parle est un nouveau modèle de Harpe, dit à la Gothique pour les ornements qu'il y a de ce genre-là: plus grand que le précédent, ce nouveau modèle exista en 1842. L'étendue de la Harpe Gothique (grand modèle) soit de la fabrique de Londres, soit de celle de Paris, est de six octaves et trois cordes; la distance étant plus forte d'une corde à l'autre et en conséquence corps sonore plus large et tout l'ensemble plus grand, ayant cinq cordes d'acier recouvertes dans les basses, cinq en soie avec l'âme en acier également recouvertes et toutes les autres en boyaux, a la voix bien plus robuste que les autres, sans toutefois manquer de la douceur de celles-là. La construction en général, et particulièrement le côté mécanique, est bien plus solide, par conséquent moins susceptible de se gâter. Ces Harpes ornées de dorures dans la colonne et particulièrement dans le chapiteau, sont riches, simples et élégantes en même temps. Quelques autres fabricants de Paris tels que Challiot, Domeney, Erat, Serquet, Grosjean etc, fabriquèrent des Harpes, quoique inférieures à celles d'Érard, toutefois fort bonnes et dignes d'être mentionnées. Challiot se signala spécialement en de certaines Harpes de petit modèle et à double mouvement, selon le système Érard, déshormais mis en usage par tout le monde, d'une construction solide, d'une forme élégante et utiles pour les jeunes étudiants. A Naples aussi a existé jadis une fabrique de Harpes, mais d'une bien moindre importance.

La Maison Érard a aujourd'hui reduit presque exclusivement la construction des Harpes dans la fabrique de Paris et elle a partagé les Harpes gothiques (unique modèle qu'on fabrique à présent) en deux catégories; l'une celle à 46 cordes déjà décrite, l'autre à 47 cordes, à laquelle est ajoutée une corde dans les notes hautes, a été changé en acier et soie le 2e *Fa* bas, qui avant était en boyau et les dimensions sont toutes proportionnellement plus grandes. C'est celui-ci le grand modèle de concert. Une troisième catégorie spéciale se signale par la richesse des ornements et pour la diversité du style dans la forme de la colonne, du chapiteau et du modillon. Il est regrettable pourtant de devoir constater une innovation récente introduite dans ces instruments déjà si parfaits: c'est-à-dire la suppression de la pédale des *soupapes* et par conséquent des *soupapes* mêmes, tout en restant impossible de fermer ces ouvertures-là au détriment de l'exécution, de cette façon venant à faire défaut certains effets artistiques, connus peut-être de peu de monde; avec dommage matériel de l'instrument, car la poussière n'a plus d'obstacles au passage; avec dommage de l'esthétique puisque ces ouvertures sans soupapes n'ont rien de charmant ni d'artistique. Si Sébastien Érard était encore de ce monde, j'ose dire que cela ne serait pas arrivé: puisque, artiste comme il était, s'il estimait les soupapes *utiles* dans le petites Harpes, et nonobstant que l'effet ne fut de grand relief, dans les grandes Harpes modernes il l'estimerait indispensable, la sonorité étant plus forte et par conséquent la plus forte la nécessité d'obtenir la diminution du son pour éviter la suite des sons entre une modulation et l'autre, parmi une phrase et l'autre, ce que maintenant on ne peut effectuer qu'en étouffant les basses de la main gauche, effet qui ne correspond toujours ni précisément au but, tandis qu'il empêche ou rend difficile à la même main de pouvoir exécuter un autre passage exigé par la composition. Autrement il faut se contenter de l'effet que peut retirer un Pianiste en jouant toujours avec la pédale du forte. —

toni comprimendo le corde: al tempo di Naderman coi nottolini, col progresso portato da Erard colle rotelle.

L' Arpa moderna a doppio movimento (gran formato alla Gotica) delle fabbriche Erard, sia di Londra, sia di Parigi, è costruita in legno d' acero stagionato, ad eccezione della tavola d' armonia che è d' abeto finissimo. Dallo *zoccolo*, nel quale sono praticati otto incavi, sette doppi, uno semplice, pei *pedali*, s' innalza quasi verticalmente la *colonna*, dal *capitello* della quale sporge il *modiglione* che in forma di *S* distesa raggiunge il *rivolto*, da cui si partono la *tavola armonica* ed il *corpo sonoro* andando a ricongiungersi collo zoccolo. Il *corpo sonoro* è vuoto ed è quello che dà la sonorità alla *tavola armonica;* questa è fermata da tre liste di legno a scanuellatura; quella del mezzo è forata da 46 buchi nei quali stanno le *corde* che vengono fissate da altrettanti *bottoni*. Nello *zoccolo* stanno sette *pedali* d' ottone, corrispondenti alle sette note musicali: a sinistra del suonatore stanno i *pedali Si, Do, Re;* a destra *Mi, Fa, Sol, La;* il pedale di mezzo, che ha un solo incavo, serve a fare agire le *soupapes*, sportelli praticati nella parte posteriore del corpo sonoro, i quali servono a dare minor forza sè chiusi, maggior forza sè aperti, e dai quali possono ottenersi alcuni effetti assai buoni per legare ecc. Attaccati ai pedali stanno sette tiranti di ferro che passando dalla colonna ed invitati all' estremità loro superiore alle leve d' acciaio rinchiuse nel quadrante d' ottone sottostante al modiglione, fanno agire queste leve le quali comunicando per mezzo di perni mobili colle rotelle esterne, fanno che queste girino e che gli alberini di ottone sopra ad esse invitati comprimano la corda facendola in tal guisa crescere di mezzo tono o di un tono. Sopra alle rotelle stanno i capotasti d' ottone che servono a dare l' oscillazione alla corda che vi passa di sopra; nel modiglione stanno i pironi d' acciaio che servono a fissare ed accordare le corde. — L' Arpa a doppio meccanismo è accordata in tono di *Do ♭ magg.* La nota più bassa è il *Do ♭* in chiave di basso con cinque tagli sotto il rigo; e di la, mediante una scala diatonica di sei ottave e tre corde, giunge fino al *Fa ♭* in chiave di violino con sette tagli sopra il rigo. Di qui si vede chiaramente come il tono naturale dell' Arpa è *Do ♭*. Mettendo i pedali al primo incavo si ottiene il ♮, mettendoli al secondo incavo si ottiene il ♯. L' azione di ciascun pedale è simultanea su tutte le ottave della nota che esso altera. I pedali debbonsi preparare anticipatamente, possibilmente una battuta o due prima, osservando che non vengano mai messi nè levati nel tempo che si suonano le corde ad essi corrispondenti, onde evitare sgradevoli frizzii cagionati dalle vibrazioni delle corde sugli alberini, i quali incominciano collo svitarsi e finiscono poi con lo spanarsi e rompersi. — Labarre, nel suo Metodo, dice essere il tono naturale dell' Arpa quello di *Do magg.;* ed insegna ad accordare l' Arpa in quel tono: ma ciò è veramente un errore poichè l' Arpa moderna è *creata* in *Do ♭ magg.*, come lo attesta il corista della casa Erard, e l' accordarla in *Do magg. (Do ♮)* reca danno alla meccanica e poi mentre si può ottenere una perfetta intonazione in quel tono non si ottiene sempre ugualmente negli altri, per la ragione che in tono di *Do ♮* le corde trovansi compresse dagli alberini, e tirandole o allentandole fra mezzo a questi succede che gli alberini medesimi lungamente affaticati in tal guisa, si svitano, frizzano e in fine si rompono: mettendo poi l' Arpa nei toni di bemolli o in quelli di diesis non trovasi mai perfettamente accordata sia per la tensione forzata subita dalla corda, sia per qualche probabile inesattezza nella registratura delle rotelle. — L' accordare in *Do ♮* si può fare in via eccezionale, per esempio accordando con l' orchestra e specialmente dovendo accordare nel medesimo tempo in cui questa accorda; ma come base vera l' accor-

Sébastien Érard aurait certainement trouvé le moyen de perfectionner l' effet des *soupapes*, mais il ne les aurait jamais supprimées.

II.

DESCRIPTION DE L' INSTRUMENT.

La gamme de la Harpe, de n' importe quelle époque ou forme, sauf une unique tentative qui n' eut ni vie ni importance, a été toujours diatonique.

Depuis la première invention des pédales fut assigné aux susdites la fonction de former les demi-tons en comprimant les cordes: à l' époque de Naderman avec les crochets, avec le progrès porté par Érard avec les fourchettes. La Harpe moderne à double mouvement (grand modèle à la Gothique) des fabriques Érard, soit de Londres soit de Paris, est construite en bois d' érable conservé, à excéption de la table d' harmonie qui est de sapin très fin. Du *socle*, dans lequel existent huit creux, sept doubles, un simple, pour les *pédales*, s' élève presque verticalement la *colonne*, sur le *chapiteau* de laquelle fait saillie le *modillon* qui en forme d' S étendue atteint le *révolu*, duquel partent la *table d' harmonie* et le *corps sonore* allant se rejoindre avec le socle. Le *corps sonore* est vide, et c' est celui qui donne la sonorité à la *table d' harmonie;* celle-ci est arrêtée par trois bandes en bois à cannelure; celle du milieu est forée par 46 trous dans lesquels sont les cordes qui viennent fixées par autant de boutons. Dans le *socle* il y a sept *pédales* de cuivre, correspondantes aux sept notes musicales: à gauche du joueur il y a les *pédales Si, Do, Ré*, à droite *Mi, Fa, Sol, La;* la pédale du milieu, qui a un seul creux, sert à faire agir les *soupapes*, petits volets placés dans la partie postérieure du corps sonore, lesquels servent à donner moins de force si fermés, plus de force si ouverts, et par lesquels on peut obtenir quelques effets très bons pour lier etc.

Attachés aux pédales il y a sept tirants en fer qui en passant par la colonne et vissés à leur extrémité supérieure aux leviers d' acier renfermés dans le cadran de cuivre placé sous le modillon, font agir ces leviers lesquels en communiquant moyennant des pivots mobiles avec les fourchettes extérieures, ils agissent de manière que celles-ci tournent et que les petits arbres de cuivre qui sont vissés sur elles compriment la corde en la faisant, de cette façon, hausser d' un demi-ton ou d' un ton. Sur les fourchettes il y a les touches de cuivre qui servent à donner l' oscillation à la corde qu' y passe dessus; dans le modillon il y a les chevilles d' acier qui servent à fixer et accorder les cordes. — La Harpe à double mécanisme est accordée en ton de *Do ♭* majeur. La note plus basse est le *Do ♭* en clef de Fa avec cinq raies sous la ligne; et de là, moyennant une gamme diatonique de 6 octaves et trois cordes, arrive jusqu' au *Fa ♭* en clef de Sol avec sept raies audessus de la ligne. Par cela on voit clairement comme le ton naturel de la Harpe soit *Do ♭*. En mettant les pédales au premier creux on obtient le ♮, en les mettant au second creux on obtient la ♯. L' action de chaque pédale est simultanée sur toutes les octaves de la note qu' elle altère. On doit préparer d' avance les pédales, possiblement une mesure ou deux avant, en observant qu' elles ne soient mises ni enlevées pendant qu' on touche les cordes. correspondantes, afin d' éviter des picotements désagréables causés par les vibrations des cordes sur les petits arbres, qui commencent par se dévisser et qui finissent après par se fendre et se casser.

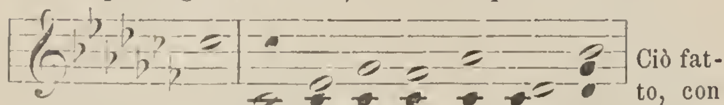
Labarre, dans sa Méthode, dit être le ton naturel de la Harpe celui de *Do* maj; et il apprend à accorder la Harpe en ce ton-là: mais cela est vraiment une erreur

datura deve esser fatta in *Do* ♭, nel tono cioè in cui è creato l' istrumento.

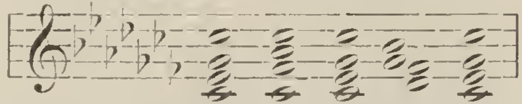
III.

DELL' ACCORDATURA.

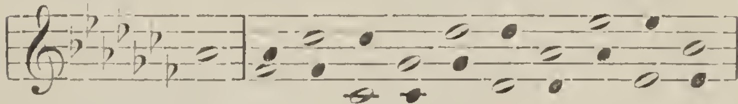
Preso per punto di comparazione il corista di Erard che da il *Do* ♭ (terzo spazio in chiave di violino) si proceda l' accordatura come appresso, osservando che la nota nera è quella già accordata, la bianca quella da accordare.



Ciò fatto, con gli accordi della cadenza,



si passi alla prova dell' ottava accordata e si prosegua l' accordatura per ottave prima discendendo poi ascendendo. Dovendo suonare coll' orchestra, col Pianoforte o con qualunque altro strumento che accordi col *La* ♮, si metta il pedale del *La* al primo incavo, quindi si accordi il *La* (secondo spazio in chiave di violino) secondo gli strumenti accennati o coll' aiuto d' un corista ordinario, poi si tolga il pedale e si proceda l' accordatura nel modo seguente:



proseguendo poi in tutto come sopra.

IV.

MANIERA DI METTERE LE CORDE.

Dopo avere scelto la corda secondo il diametro voluto dal posto ch' essa deve occupare mediante il *calibro* o *misurino*, si leva il bottone infisso nella bacchetta della tavola armonica, si fa un nodo all' estremità della corda, (scempio dal *Fa* basso al 2.º *Fa*, doppio da questo *Fa* in su) si passa il nodo nel buco in cui si rimette il bottone, osservando che la corda vada a riempire il solco praticato nel bottone stesso: quando la corda è bene assicurata dal bottone si porta col pollice e l' indice della mano sinistra nella scanalatura destra del *capotasto*, facendola passare fra gli alberini delle rotelle, quindi si fa passare nel buco del pirone, poi si tira ben forte colle stesse dita mentre con la mano destra s' introduce la chiave nel quadrante del pirone, dalla parte opposta, e si gira lentamente in avanti facendo passare la corda una volta sopra sè stessa, ciò che serve ad assicurarne l' immobilità, dopo di che si prosegue a girare la chiave fino a che la corda non sia giunta al suo tono; per farle provare poi una tensione forzata onde non ricali suonando, si stira col pollice, 2º, 3º, e 4º dito della mano sinistra.

V.

DEL MODO D' IMPOSTARSI.

Bisogna sedersi sopra una sedia di altezza ordinaria, osservando che quando siamo seduti e che l' Arpa si è portata verso noi fra le gambe, dalla parte del corpo sonoro, la testa sopravanzi al modiglione dagli occhi in su. L' Arpa, inclinata così, deve appoggiare sulla gamba de-

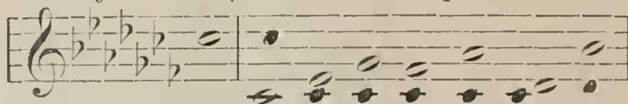
puisque la Harpe moderne est *créée* en *Do* ♭ majeur, ainsi que l' atteste le diapason de la maison Érard et de l' accorder en *Do* maj. (Do ♮) endommage la mécanique et puis tandis que l' on peut obtenir une parfaite intonation en ce ton on ne l' obtient pas toujours dans les autres, par la raison que dans le ton de *Do* ♮ les cordes sont comprimées par les petits arbres, et en les tirant ou en les ralentissant entre ceux-ci il arrive que les petits arbres mêmes longuement usés se dévissent, picotent et enfin se brisent: en mettant ensuite la Harpe dans les tons de bémols ou en ceux de dièzes, elle n' est jamais parfaitement accordée soit par la tension forcée subie par la corde, soit par quelque probable inéxactitude dans l' enregistrement des fourchettes.

Accorder en *Do* ♮ on peut le faire par excéption, par exemple en accordant avec l' orchestre et spécialement devant accorder dans le même instant où celle-ci accorde; mais comme base véritable l' accord doit être fait en *Do* ♭, c' est-à-dire dans le ton où est créé l' instrument.

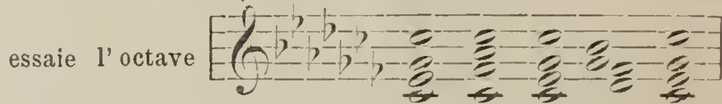
III.

DE L' ACCORD.

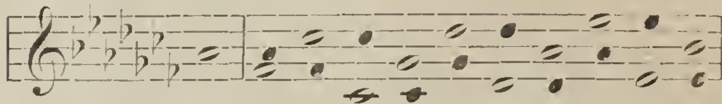
En prenant par comparaison le diapason d' Érard qui donne le *Do* ♭ (troisième espace en clef de Sol) on procède à l' accord comme ci-après, en observant que la note noire est celle déjà accordée, la blanche celle qu' on doit accorder.



Cela étant fait, avec les accords de la cadence on essaie l' octave



accordée et on continue l' accord par octaves, d' abord déscendantes, ensuite ascendantes. En devant jouer avec l' orchestre ou le Piano, ou n' importe quel instrument qu' on accorde avec le *La* ♮, mettez la pédale du *La* à la première concavité, ensuite accordez le *La* (second espace en clef de Sol) selon les instruments indiqués ou aidé d' un diapason ordinaire, ensuite enlevez la pédale et procédez à l' accord de la manière suivante:



en continuant ensuite en tout comme ci-dessus.

IV.

FAÇON DE METTRE LES CORDES.

Après avoir choisi la corde selon le diamètre voulu par la place qu' elle doit occuper moyennant le *calibre* ou *petit mesureur*, enlevez le bouton fixé dans la baguette de la table d' harmonie, faites un noeud à l' extrémité de la corde (simple du *Fa* bas au 2e *Fa*, double de ce *Fa* aux autres) passez le noeud dans le trou où l' on remet le bouton, en observant que la corde remplisse le sillon qui est dans le bouton même: lorsque la corde est bien assurée par le bouton on la place avec le pouce et l' index de la main gauche dans la cannelure droite da la *touche* en la faisant passer parmi les petits arbres des fourchettes, ensuite on la fait passer dans le trou de la cheville, après on la tire fortement avec les mêmes doigts tandis que de la main droite on introduit la clef dans le cadran de la cheville, du côté opposé, et on la tourne lentement en avant en faisant passer la corde une fois sur elle-même, ce qui sert à en assurer l' immobilité, après quoi on continue à tourner la clef jusqu' à ce que la corde ne soit arrivée

stra e toccare l'estremità della spalla destra; il ginocchio sinistro può sostenere leggermente il corpo sonoro. Tali norme debbono osservarsi trattandosi di persone di giusta statura: trattandosi di fanciulli ove sia necessario farli incominciare con Arpe piccole, quindi con sedie più o meno alte e qualche volta anche in piedi, almeno fino all'uso dei pedali, dette norme possono modificarsi a giudizio di un oculato e coscenzioso insegnante. L'avambraccio destro deve conservare pienamente la sua libertà d'azione; può esso appoggiarsi leggermente sull'orlo esteriore della tavola armonica, suonando nel mezzo, come suonando negli acuti può appoggiarvisi con ancora maggior leggerezza il polso destro, ma è bene abituarsi fin da principio a dispensarsi di tale sostegno. Il braccio sinistro è privo affatto di punto d'appoggio. Il pollice destro deve stare molto alto, il 2°, 3° e 4° dito gradatamente uno più basso dell'altro; il pollice sinistro deve stare più basso del destro e un poco inarcato, gli altri diti pure un poco più voltati in basso di quelli della mano destra (vedi Figure). I quinti diti non si usano. Ambe le mani debbono ordinariamente suonare nel mezzo della corda, onde ottenere il suono vibrato e dolce nello stesso tempo, salvo nei casi indicati di suonare presso la tavola; così la mano sinistra viene a trovarsi più alta della destra, posizione da osservarsi specialmente nella esecuzione delle ottave e degli accordi. Per acquistare un buon tatto è necessario che le dita s'inarchino alquanto tirando la corda verso il palmo della mano prima di lasciarla vibrare. In tal guisa si ottiene un giusto grado di forza senza quel certo *strappare* disgustoso. Ciò serve pure alla buona esecuzione, nitida ed agile, concentrando la forza nelle dita e conservando la scioltezza nel polso.

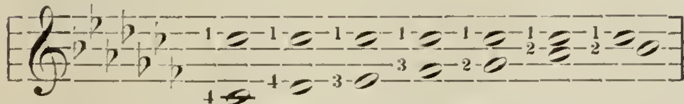
VI.

DELLA DITEGGIATURA.

La diteggiatura più semplice è quella che rende l'esecuzione più facile, più sicura, più agile e più perfetta. La norma più semplice e più pratica, salvo naturalmente le debite eccezioni richieste dai vari casi che di sovente possono incontrarsi nelle composizioni, è la seguente, cioè:

per la distanza di ottava, 4° e 1° dito;
per la distanza di settima, 4° e 1° „
per la distanza di sesta, 3° e 1° „
per la distanza di quinta, 3° e 1° „
per la distanza di quarta, 2° e 1° „
per la distanza di terza, 2° e 1° „
per la distanza di seconda, 2° e 1° dito.

Esempio:



Tale diteggiatura che deriva direttamente dall'accordo perfetto in prima posizione è perciò la più naturale e suscettibile a praticarsi egualmente su tutti i gradi della scala.

VII.

DEL TATTO.

Il *tatto* è cosa di massima importanza per chi vuol suonare l'Arpa senza recare disgusto piuttosto che piacere a chi ascolta. Un tatto dolce e pastoso è uno dei più grandi pregi che possa vantare un arpista. — Per acquistare questa prerogativa, sì essenziale, non basta attenersi alla posizione delle dita già indicata, ma bisogna anche tenere le unghie tagliate in modo che esse non sopravanzino mai

au ton voulu; pour lui faire éprouver une tension forcée afin qu'elle ne baisse en jouant, on la tiraille du pouce, les 2e, 3e, et 4e doigts de la main gauche.

V.

DE LA POSITION DU CORPS.

Il faut s'asseoir sur une chaise de taille ordinaire, en observant que quand on est assis et que la Harpe est placée entre les jambes du côté du corps sonore, la tête surpasse le modillon à partir des yeux. La Harpe inclinée comme cela, doit s'appuyer à la jambe droite et toucher l'extrémité de l'épaule droite; le genou gauche peut soutenir légèrement le corps sonore.

On doit observer ces indications s'il s'agit de personnes de taille moyenne; s'il s'agit d'enfants qu'il faille les faire commencer avec de petites Harpes, par conséquent avec des chaises plus ou moins hautes et quelque fois debout, au moins jusqu'à l'usage des pédales, les susdites indications on peut les modifier, selon le jugement d'un professeur consciencieux et avisé. L'avant bras droit doit conserver tout à fait sa liberté d'action; il peut être appuyé légèrement sur le bord extérieur de la table d'harmonie, en jouant au milieu, ainsi qu'en jouant dans les notes hautes on peut y appuyer avec une plus grande légèreté le poignet droit, mais il est bien de s'habituer depuis le commencement à se passer d'un tel soutien. Le bras gauche ne doit être appuyé nulle part. Le pouce droit doit se tenir bien haut, le 2e le 3e et le 4e doigt graduellement l'un plus bas que l'autre; le pouce gauche doit se tenir plns bas que le droit et un peu cambré, les autres doigts aussi un peu plus tournés en bas que ceux de la main droite (voir Des. des mains) Les cinquièmes doigts on ne s'en sert pas. Les deux mains doivent ordinairement agir au milieu de la corde, afin d'obtenir un son vibrè te doux en même temps, excépté dans les passages indiqués de jouer près de la table; comme cela la main gauche se trouve plus haute que la droite, position à conserver particulièrement dans l'exécution des octaves et des accords. Pour acquérir une bonne touche il faut que les doigts soient bien cambrés en tirant la corde vers la paume de la main avant de la laisser vibrer.

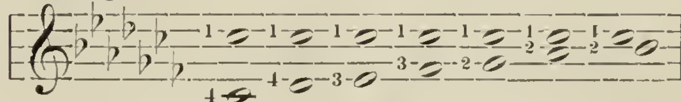
De cette façon on obtient un dégré de force suffisant sans *estrapades* dégoûtantes. Ceci sert aussi à la bonne éxécution, propre et agile, en concentrant la force dans les doigts et en conservant le poignet dégagé.

VI.

DU DOIGTÉ.

Le doigté plus simple est celui qui fait l'éxécution la plus facile, la plus sûre, la plus agile et la plus parfaite. La règle la plus simple et la plus pratique sauf naturellement les excéptions demandées dans les passages variés que l'on peut rencontrer souvent dans les compositions, est la suivante, c'est-à-dire: pour la distance d'octave, 4e et 1er doigt; pour la distance de septième, 4e et 1er doigt pour la distance de sixième, 3e et 1er doigt; pour la distance de quinte, 3e et 1er doigt; pour la distance de quarte, 2e et 1er doigt; pour la distance de tierce, 2e et 1er pour la distance de seconde, 2e et 1er doigt.

Exemple:



Ce doigté qui dérive directement de l'accord parfait dans la première position est pour cela le plus naturel et le plus susceptible à mettre en pratique également sur toutes les notes de la gamme.

le punte delle dita dando altresì alle unghie stesse un poca di rotondità onde evitare in qualunque modo il loro contatto con le corde.

VIII.

DELLE SCALE.

La scala dell' Arpa, come abbiamo veduto, è diatonica, quindi eguale per diteggiatura in qualunque tono. Poco si usano le scale minori e cromatiche per la difficoltà che presentano a cagione dei pedali, ciò che non ne permette l' esecuzione se non in un tempo relativamente lento. La diteggiatura della scala è sempre di quattro in quattro dita, salvo in qualche caso ove si richieda di passare il 3° dito invece del 4°, o di cominciare col 3° e, in via eccezionale anche col 2°, per poter finire col pollice. Si preparano quindi quattro dita alla volta passando il quarto sotto al pollice nella scala ascendente ed il pollice sopra al quarto nella scala discendente senza far sentire veruno stacco. Si fanno le scale in ottava, in decima, in sesta e per moto contrario; non che di terze, di seste, di ottave e di decime staccate.

IX.

DEGLI ARPEGGI.

Per eseguire colla massima unitezza gli arpeggi in generale ma specialmente quegli incrociati e veloci, è necessario preparare le dita quattro per quattro o tre per tre secondo richiede l' arpeggio.

X.

DEGLI ACCORDI.

Per raggiungere una esecuzione corretta ed artistica, è necessario di fermare l' attenzione esattamente sulla differenza che passa fra gli accordi *uniti* o *simultanei* e gli accordi *arpeggiati*. Gli accordi *uniti*, che io chiamo anche *simultanei* per dar loro una maggior chiarezza d' interpetrazione alla qualità propria, sia di due, tre o quattro note, sia da una sola mano, sia da ambo le mani, debbono essere eseguiti simultaneamente, in un sol colpo, preparando prima tutte le dita occorrenti contemporaneamente e tirandole poi tutte insieme con egual forza. Gli accordi *arpeggiati* invece, distinti da una *serpolina,* debbono eseguirsi facendo suonare successivamente una nota dopo l' altra, separatamente ma rapidamente, incominciando sempre dalla nota più bassa, e se l' accordo è con ambo le mani, colla nota più bassa della mano sinistra, osservando che la rapidità, senza scapito della debita chiarezza, sia tale da fare che il punto forte della vibrazione cada sempre sul pollice destro.

L' osservanza della differenza di esecuzione degli accordi è cosa sommamente importante e che, pur troppo, da varie scuole è trascurata.

XI.

DEI SUONI SMORZATI E PRESSO LA TAVOLA.

I suoni smorzati sono di buon effetto, specialmente usati nei bassi, ed in accordi. Colla mano sinistra si ese-

VII.

DU TOUCHÉ.

Le *touché* est d' une très grande importance pour ceux qui veulent jouer de la Harpe sans donner de dégoût au lieu de plaisir à ceux qui écoutent.

Un touché doux et moilleux est un des plus grands mérites que puisse vanter un harpiste. — Pour acquérir cette prérogative si essentielle, il ne suffit pas de s' en tenir à la position des doigts déjà indiquée, mais il faut aussi garder les ongles coupés de manière qu' ils ne surpassent jamais les bouts des doigts en donnant aussi aux ongles mêmes un peu de rondeur afin d' éviter de toute façon leur contact avec les cordes.

VIII.

DES GAMMES.

La gamme de la Harpe, ainsi que nous l' avons vu, est diatonique, par conséquent égale pour le doigté dans n' importe quel ton. On fait peu d' usage des gammes mineures et chromatiques pour la difficulté qu' elles présentent à cause des pédales, ce qui n' en permet l' exécution que dans un temps relativement lent. Le doigté de la gamme est toujours de quatre en quatre doigts, excepté en quelque passage où il faille passer le 3e doigt au lieu du 4e ou de commencer du 3e et exceptionnellement aussi du 2e pour pouvoir finir avec le pouce. Ensuite on prépare quatre doigts à la fois en passant le quatrième sous le pouce dans la gamme montante et le pouce sur le quatrième dans la gamme descendante sans faire entendre d' interruption.

On fait les gammes en octave, en dixième, en sixième et par mouvement contraire; et aussi en tierces, en sixièmes, en octaves et en dixièmes détachées.

IX.

DES HARPÈGES.

Pour exécuter avec la plus grande précision les harpèges en général mais spécialement ceux croisés et rapides il faut préparer les doigts quatre à quatre ou trois par trois selon que le harpége l' exige.

X.

DES ACCORDS.

Pour atteindre une exécution correcte et artistique il faut arrêter l' attention exactement sur la différence qu' il y a entre les accords *unis* ou *simultanés* et les accords en *harpèges*. Les accords *unis* que j' appelle aussi *simultanés* pour leur donner une plus grande clarté d' interprétation, soit de deux, trois ou quatre notes, soit d' une seule main soit des deux mains, doivent être exécutés simultanément, en un seul coup, en préparant d'abord tous les doigts qu' il faut en même temps et en les enlevant ensuite tous ensemble d' une force égale. Les accords en harpèges au contraire, distingués par un petit serpent, on doit les exécuter en faisant jouer successivement une note après l' autre, séparément mais rapidement, en commençant toujours par la note la plus basse, et si l' accord est des deux mains, avec la note la plus basse de la main gauche, en observant que la rapidité, sans détriment de la clarté, soit d' une manière, à faire que le point fort de la vibration tombe toujours sur le pouce droit.

L' observation de la différeuce d' exécution des accords, est une chose de très grande importance et que malheureusement est négligée par plusieurs écoles.

guiscono, dai bassi fino circa alla metà dell' Arpa, tenendo il 2°, 3° e 4° dito appoggiati sulle corde mentre il pollice vibra la corda che immediatamente deve essere smorzata col palmo della stessa mano.

Gli accordi si smorzano egualmente col palmo. Colla mano destra si eseguiscono, dalla seconda ottava bassa circa fino alla penultima alta, col secondo dito voltato verso i bottoni e vibrando la corda vicino alla tavola armonica rimettendovi sopra immediatamente lo stesso dito. Gli accordi si smorzano rimettendo le dita sui medesimi appena suonati. Si smorzano col palmo le corde basse fasciate ogni volta occorra di far cessare l' armonia di suoni già percossi onde evitare la soverchia continuazione dei medesimi.

Si possono ottenere graziosi effetti caratteristici eseguendo alcuni passi presso la tavola, sia diteggiati, sia smorzati o picchettati, o strisciati. Il segno per smorzare è il seguente : ⊕ e pel picchettato un punto allungato sulla rota.

XII.

DEGLI STRISCI.

Quando s' incontrano scale di cinque o sei note, piuttosto che adoperare una diteggiatura poco naturale, si usa di strisciare il pollice discendendo, il quarto dito salendo, ciò che viene indicato con una lineetta curva posta sulle note da strisciare. Come passi d' effetto si usano poi le scale strisciate veloci sì diatoniche che enarmoniche, sia semplici, sia di terza, di sesta ed anche in accordo di tre note. Ascendendo, si adopera : per una sola nota il 2° dito, per due note il 2° e 3° dito, per tre note il 2°, 3° e 4° dito di ambo le mani ; discendendo si adoperano i soli pollici, o, trattandosi di scale di terza, di sesta o di ottava, si striscia il pollice mentre si diteggia di grado colle dita inferiori.

XIII.

DEI TRILLI.

Il trillo, che da taluni è considerato erroneamente contrario alla natura dello strumento e di poco effetto, è invece uno dei più artistici effetti che possa vantare l' Arpa. Varie scuole straniere insegnano ad eseguire il trillo alternativamente col 1°, 4°, 3° e 2° dito della mano destra. Tale sistema che serve a rendere più facile e più durevole l' esecuzione del trillo, ne toglie, per me, il vero carattere che consiste nella perfetta unitezza ed eguaglianza dei suoni sia riguardo alla misura che alla forza, insieme alla maggiore velocità possibile. Ciò si ottiene facendo il trillo col pollice e col 2° dito di ambo le mani.

L' allievo deve poi studiarsi di giungere a fare i trilli con tutte le dita cioè 2° e 3°, e 3° e 4°, come pure dalla mano sinistra. Tali studi, insieme ai trilli doppi, gli forniranno una scioltezza ed una indipendenza di dita necessarissime per sormontare ogni difficoltà e lo prepareranno senza accorgersene alla perfetta esecuzione dei tremoli.

XI.

DES SONS ÉTOUFFÉS ET PRÈS DE LA TABLE.

Les sons étouffét sont d' un bon effet, particulièrement faits dans les basses et en accords. On les exécute de la main gauche, des basses jusqu' environ la moitié de la Harpe, en gardant les 2e, 3e, et 4e doigt appuyés sur les cordes tandis que le pouce fait vibrer la corde qu' immédiatement doit être étouffée de la paume de la même main.

Les accords on les étouffe également de la paume de la main. On les exécute de la main droite, de la seconde octave basse environ jusqu' à l' avant-dernière haute, le second doigt tourné vers les boutons et en faisant vibrer la corde près de la table d' harmonie en y remettant dessus immédiatement le même doigt. On étouffe les accords en replaçant les doigts sur les mêmes dés qu' ils sont joués.

On étouffe de la paume de la main les cordes basses filées, toutes les fois qu' il faut faire cesser l' harmonie des sons déjà frappés, afin d' éviter la continuation trop grande des susdits.

On peut obtenir des gracieux effets caractéristiques en exécutant quelques passages près de la table, soit avec le doigté, soit étouffés, ou piqués, ou glissés. Le signet pour étouffer est le suivant : ⊕ et pour le piqué un point allongé sur la note.

XII.

DES GLISSADES.

Lorsqu' on rencontre des gammes de cinq ou six notes, plustôt que de se servir d' un doigté peu naturel, on a l' habitude de glisser le pouce en descendant, le quatrième doigt en montant, ce qui est indiqué par une petite ligne courbe placée sur les notes à glisser. Comme passages d' effet on fait usage des gammes glissées rapides tant diatoniques que hénarmoniques, soit simples, soit de tierce, de sixième et aussi en accord de trois notes.

En montant on se sert : pour une seule note du 2e doigt, pour deux notes du 2e et 3e doigt, pour trois notes des 2e 3e et 4e doigt des deux mains ; en descendant on se sert seulement des pouces, ou, s' il s' agit de gammes de tierce, de sixième ou d' octave, on glisse le pouce tandis qu' on fait le doigté par dégré avec les doigts inférieurs.

XIII.

DES TRILLES.

Le trille, qui par quelques-uns est considéré par erreur contraire à la nature de l' instrument et de peu d' effet, donne un des effets les plus artistiques que puisse vanter la Harpe.

Quelques écoles étrangérés apprennent à exécuter le trille alternativement du 1er du 4e 3e et 2e doigt de la main droite.

Ce système qui sert à rendre plus facile et plus durable l' exécution du trille, il en ôte, selon mon avis, le caractère véritable qui consiste dans la parfaite unité et égalité des sons, soit concernant la mesure soit la force, ensemble à la plus grande vélocité possible. Cela on l' obtient en faisant le trille du pouce et du deuxième doigt des deux mains. L' élève doit étudier pour arriver à faire les trilles de tous les doigts c' est-à-dire 2e et 3e, 3e et 4e, ainsi que de la main gauche. Ces études, ensemble aux trilles doubles, lui fourniront un délié et une indépendance

XIV.

DEL TREMOLO.

Anche il tremolo, come il trillo creduto da taluni di poco effetto, può dare invece eccellenti ed artistici effetti. — Il tremolo si eseguisce sempre, sia dalla mano destra, sia dalla sinistra, suonando il pollice solo e le dita inferiori insieme; se il tremolo da eseguirsi è sopra una sola corda ribattuta si eseguisce alternativamente col pollice e 2° dito. Tale effetto si usa specialmente dalla mano destra nei casi in cui occorra la continuazione di un canto legato.

XV.

DEI SUONI ARMONICI.

Fra gli effetti più caratteristici che si possono trarre dall'Arpa sono da notarsi specialmente i suoni armonici i quali, indicati con un piccolo o, si ottengono comprimendo col palmo della mano la corda in modo che una metà sola di essa possa essere vibrata dal pollice della stessa mano, dando in tal guisa l'ottava superiore alla nota scritta. Gli armonici si ottengono da ambe le mani; dalla mano sinistra poi anche a due e tre note contemporanee. Per la mano sinistra incominciano dal *Sol* in prima linea in chiave di basso e terminano al *Mi* in prima linea in chiave di Violino. Per la mano destra incominciano dal *Do* con un taglio in testa sotto il rigo in chiave di Violino e terminano al *La* con un taglio in testa sopra al rigo. Esistono altri modi di ottenere gli *armonici*, ma quello sopra accennato è il più semplice e più sicuro per ottenere gli armonici chiari, dolci e ben vibrati. Quanto sono di bnon effetto gli armonici chiari e ben fatti, altrettanto di cattivo effetto e sgradevoli riescono quelli mal fatti: quindi essendo l'esecnzione degli armonici alquanto difficile di per se stessa è bene attenersi al modo più semplice piuttosto che affrontare inutili difficoltà per consegnire spesso effetti poco seri.

XVI.

DEI PASSI ENARMONICI.

Mentre sull'Arpa non possono eseguirsi passi cromatici o modnlazioni troppo complicate se non in un tempo assai lento e quindi con poco buon effetto, si possono invece eseguire dei *passi enarmonici* di buon effetto ed assai caratteristici, i quali vengono prodotti facilmente preparando i pedali in modo che strisciando uno o più dita sulle corde lungo tutta l'estensione dell'istrumento ne derivi nna scala *enarmonica* ossia composta per la maggior parte di *sinonimi*.

XVII.

DEL MODO DI STUDIARE.

L'età giusta per incominciare lo studio dell'Arpa è fra i 9 e i 12 anni; il minor tempo da consacrare allo studio è di tre ore al giorno: per divenire un buon arpista, un esecutore di prima forza occorrono fra i sette e gli

de ses doigts très nécessaires pour surmonter toute difficulté et elles le prépareront sans qu'il s'en aperçoive à l'exécution parfaite du trémolo.

XIV.

DU TRÉMOLO.

Le trémolo aussi, que quelques-uns croient de peu d'effet ainsi que le trille, au contraire il pent donner des effets artistiques excéllents. Le trémolo on l'exécute toujours, de la main gauche ou de la droite, jouant le pouce senlement et les doigts inférieurs ensemble, si le trémolo qu'on doit exécuter est sur une seule corde déjà frappée, on l'exécute alternativement du pouce et du 2e doigt.

On fait usage de cet effet particulièrement de la main droite, pour les passages dans lesquels il faille la continuation d'un chant lié.

XV.

DES SONS HARMONIQUES.

Parmi les effets les plus caractéristiques qu'on puisse retirer de la Harpe, il y a les sons harmoniques lesquels, indiqués par un petit *o*, on les obtient en comprimant de la paume de la main la corde de manière qu'une seule moitié puisse être touchée par le pouce de la même main en donnant de cette façon l'octave supérienre à la note écrite. Les sons harmoniques on les obtient des deux mains; de la main gauche deux et trois notes en même temps.

Pour la main gauche ils commencent du *Sol* en première ligne à la clef de Fa et finissent au *Mi* en première ligne à la clef de Sol. Pour la main droite ils commencent au *Do* avec nne raie dans la tête sous la ligne en clef de Sol et finissent au *La* avec une raie dans la tête sur la ligne. Il y a d'autres manières d'obtenir les sons *harmoniques* mais celui indiqué ci-dessus est le plus simple et le plus sûr pour obtenir les sons harmoniqnes clairs, donx et bien vibrés. Autant de bon effet sont les sons harmoniques clairs et bien faits, autant d'nn mauvais effet et désagréables sont ceux mal faits: par conséquent l'exécution des sons harmoniques étant bien difficile par elle-même il est bien de s'en tenir an mode plus simple plustôt qu'envisager d'inutiles difficultés pour obtenir souvent des effets peu sérieux.

XVI.

DES PASSAGES HÉNARMONIQUES.

Tandis que sur la Harpe on ne peut pas exécuter des passages chromatiques on des modulations trop compliqnées que dans un temps très lent et par conséquent d'un effet qui n'est pas trop bon, au lieu des susdits on peut exécuter des *passages hénarmoniques* d'nn bon effet et bien caracteristiques, qui sont faits facilement en préparant les pédales de manière qu'en glissant un ou plusieurs doigts snr les cordes en suivant toute l'étendue de l'instrument il en résulte une gamme *hénarmonique* ou composée par la plus grande partie de *synonimes*.

XVII.

DE LA MANIÈRE D'ÉTUDIER.

L'âge moyen pour commencer l'étude de la Harpe est de 9 à 12 ans; le moindre temps pour le dédier à l'étude est de trois heures par jour; pour dévenir un bon harpiste, un exécutenr de première force il faut sept ou huit ans d'étude. Une des choses principales que l'élève doit viser est l'égalité des mains, pour atteindre laquelle il